

El cuerpo como un medio de redención

Susana Tambutti (IUNA-UBA)

Introducción

Hacia fines del siglo XIX la danza académica dominaba completamente el panorama de la danza occidental. Las academias y escuelas con sede en París, Londres, Milán, Copenhague, San Petersburgo o Moscú, habían establecido los fundamentos de la danza *d'écôle* y dictaban las reglas, sin embargo, el desgaste de la imagen totalizadora y unitaria que ofrecía esta tradición y la necesidad de responder a nuevas preferencias expresivas impulsaron una renovación profunda del vocabulario poético provocando la primera gran crisis de aquella danza generada a partir de las consignas establecidas por el neoclasicismo y el movimiento romántico: se anunciaba el fin de una etapa gobernada por un pensamiento único. En un contexto histórico extremadamente complejo, la actividad artística incorporó otros centros de producción artística: Alemania y Estados Unidos.

Desde principios de siglo, aparecieron en la danza indicios de lo que más tarde serían tendencias claramente diferenciadas. Las mismas reflejaron la angustia vital que amenazaba al hombre y mostraron una gran obstinación en demoler los cimientos académicos generados por el modelo instalado por la academia francesa sobre el que se había edificado toda la arquitectura de la danza artística occidental.

Si bien las producciones y las nuevas propuestas estéticas sucedidas entre 1890 y 1914 no llegaron a configurar un movimiento unificado, las mismas compartieron una similar percepción de agotamiento ante los mandatos de un academicismo imposibilitado de representar la nueva escena que la vida moderna imponía. Frente a la necesidad de alejamiento de las normas establecidas, las tendencias emergentes intentaron un nuevo comienzo rechazando cualquier mandato estético, especialmente los provenientes de los programas artísticos derivados del racionalismo y del neoclasicismo mientras que en el ámbito académico se optó por una revisión de las estructuras coreográficas y de los problemas relacionados con la representación y la expresión.

Esta necesidad de cambio fue acompañada por un sentimiento nostálgico expresado en un imaginario que hundía sus raíces en las fuentes primarias de la reflexión romántica y estaba marcada por profundas contradicciones e inquietudes. Su forma expresiva necesitó de la reanimación de categorías románticas que ahora se vestían con un nuevo ropaje.

Los primeros movimientos artísticos renovadores adoptaron diversos nombres: danza libre, precursores, danza de los pies descalzos, danza absoluta y algunos más, lo cual demostraba que las antiguas categorías ya no podían identificar con facilidad el nuevo ideario estético así como tampoco podían abarcar las manifestaciones de una cultura corporal inédita. Las denominaciones adoptadas intentaban dar cuenta de los recientes imperativos artísticos presentes en la órbita de una danza que comenzaba a formar parte del entorno moderno y de sus contradicciones evidenciando un quiebre con el pasado y mostrando el comienzo de un proceso de experimentación. Aún sin poder formular una estética unificada o un programa artístico explícito, los diversos creadores sacudieron profundamente los cimientos de la tradición académica, por este motivo estas tendencias fueron consideradas como precursoras de las futuras opciones estéticas a las que se les dio el nombre de *danza moderna*.

El nuevo ideario estético estaba alimentado por algunas preocupaciones propias del fin de siglo XIX: la enajenación del individuo moderno, la desconfianza en el poder de la razón, el sentimiento de desasosiego provocado por el sin sentido de la vida, la atomización de los individuos, el avance de una tecnología que iba a ponerse a prueba en un conflicto bélico, la mecanización de la existencia y especialmente el paisaje sombrío ofrecido por la Gran Ciudad como espacio de despersonalización, tales fueron los diferentes motivos de la angustia que asediaba a los artistas de fines del siglo XIX.

En consecuencia, no es extraño que en esta trama ideológica y ante los síntomas de un enorme malestar cultural, se fueran gestando diferentes reacciones. Muy especialmente en la danza alemana se instaló un sentimiento desgarrado, reflejo del desamparo frente a un futuro incierto mientras que en otras manifestaciones podía apreciarse un sentimiento religioso que intentaba restaurar el vínculo entre el hombre y Dios. Pero en casi todos los precursores, ya fueran provenientes del ámbito estadounidense o del europeo se dio un sentimiento evasivo y una cierta fascinación producida por el reconocimiento de los impulsos irracionales que ocupaban el alma humana y por la búsqueda de aquello recóndito que habitaba en todo lo creado.

A diferencia de estas nuevas orientaciones, los artistas provenientes del ámbito balletístico, aunque también reconocían el agotamiento de ciertas formas del pasado, se acercaron más a la reflexión y revisión crítica de los presupuestos de la danza académica sin subvertirla del todo. Fue así como surgió lo que luego fue conocido como ballet *moderno*. Debemos señalar que este término no abarcó a todo el ballet sino que fue utilizado para nombrar aquel sector de la producción que incorporó modificaciones en las estructuras coreográficas, en las temáticas abordadas y modificó la forma de relación de las diferentes artes en la escena. Este tipo de transformaciones, si bien protagonizadas por artistas rusos, fueron desarrolladas en dos geografías muy diferentes: por un lado, dentro de la escena francesa compartiendo espacio con las nuevas teorías de las vanguardias históricas y, por otro, en la misma Rusia, después de la Revolución de 1917. Quizás lo más importante de los cambios producidos haya sido el surgimiento de una novedosa división: el término “ballet” comenzó a designar solo una parte de toda el área de la “danza”; la otra parte fue, en la década del 20, nombrada como “danza moderna”, para diferenciarse del primero.

Resumiendo: las tendencias protagonistas de la última década del siglo XIX y la primera del XX fueron portadoras de un gran valor germinal cuya explosiva fuerza liberadora abrió un camino nuevo frente a la opresión de premisas hasta entonces aceptadas sin discusión.

Danza libre, nuevo ideario estético

En este primer período, las tendencias reformadoras de la tradición académica y los nuevos intentos transgresores de la misma interpretaron en diferentes direcciones el modelo expresivo proveniente de las conferencias *delsartianas*. Tanto el ballet moderno como la danza moderna problematizaron el término *expresión*, el cual fue incorporado de manera enigmática y definitiva como una nueva preocupación estética. Así, la palabra *expresión* en toda su extensión y potencia empezó a jugar un rol desconocido combinándose con las revolucionarias actitudes hacia el cuerpo impulsadas por el proyecto cultural moderno.

Por un lado, los artistas influenciados por la formulación cultural y teórica de una filosofía vitalista cuyo centro fue Alemania, intentaban develar las fuerzas ocultas en el hombre y en la naturaleza. El deseo de descubrir aquello inasible que se escondía

bajo las facetas de lo real vinculaba las nuevas tendencias con el rechazo a todo racionalismo y al mecanicismo cartesiano lo cual devino en una adhesión incondicional a una expresividad que, además de rechazar toda técnica opresiva, entendía el cuerpo como un alfabeto enciclopédico que nos permitía ascender de nuestro mundo fenoménico al conjunto de las armonías creadas. En este punto podemos conectar este ideario con lo ya establecido por Delsarte en el siglo anterior:

El hombre lleva en su cuerpo, como en su sustancia, la augusta huella [*empreinte*] de su triple causalidad, él es entonces una trinidad al servicio de la cual funcionan tres aparatos cuyos grupos de agentes y productos relativos constatan tres estados, y engendran, bajo el imperio de una triplicidad de fenómenos, actos y relaciones, tres lenguajes que hay que estudiar en su igualdad de equilibrio o en su predominancia sucesiva. (Delsarte, François. *Le compendium*» n Porte, Alain, 1992 :106)

En la creencia de que en el mundo interior del artista latía la verdadera esencia de lo real se continuaba el rumbo trazado por Delsarte y su consecuencia inevitable fue entender la fuerza expresiva como un derivado del carácter intensificador y variable de los estados emocionales, única fuente desde donde, desde ese momento, se nutriría la danza. La nueva sensibilidad, consecuencia tardía de los programas filosóficos y estéticos de la teoría romántica, fundaba la poética de la danza en la Naturaleza que como fuerza creadora recorría todo lo existente, por consiguiente, también habitaba en el alma del artista. Cerca de las ideas de Friedrich Schiller (1759–1805), esta espiritualidad naturalista se refería a la *Natura Naturans*, a la naturaleza como fuerza creadora, como Sustancia Infinita, unidad vivificadora en contradicción con la naturaleza cartesiana concebida como “res extensa”: Para las nuevas tendencias todos los objetos de la creación llevaban en el fondo de su organismo, los caracteres de una enseñanza trascendental.

Este principio tenía algún contacto con la ontología inaugurada por Delsarte quien, en 1871, en su texto *Notre Méthode*, había escrito:

[...] todos los objetos de la creación llevan indistintamente en el fondo de su organismo, los caracteres de una enseñanza trascendental. Por eso, quienquiera que sepa ver y comprender esos caracteres encontrará en cada fenómeno de la naturaleza una lección luminosa, y por poco que examine **su propio cuerpo, por poco que sepa interrogarlo, extraerá de sus potencias constitutivas, el criterio infalible de las ciencias. Pues el cuerpo del hombre, ese diamante de la**

creación, es el alfabeto universal de la enciclopedia del mundo. (cit. en Porte, Alain, 1992:25)

Esta nueva manera de entender la danza contradecía la concepción del hombre como alguien separado de la Naturaleza, rompía con la idea de una Naturaleza exteriorizada, enajenada, de la que el hombre había sido expulsado, o “bien se había auto expulsado, sintiéndose como un náufrago errante en su seno” (Argullol 2006:19).

En este irracionalismo romántico latía el concepto burkeano de lo sublime porque el artista anhelaba sentir sobre sí el destello de lo absoluto presente, muchas veces, en ese impulso aparentemente ajeno al que llamaba *inspiración*, impulso que se cerraba ante cualquier intento reflexivo.

Furioso, una bacanal, el grito de deseo de esta criatura abandonada a los elementos desencadenados –una experiencia vivida en el éxtasis de otros tiempos, en la cima de una montaña- y ahora recreada, ardiendo, transformada por el fenómeno de la creación en una imagen alegórica: una lanza de fuego, el canto de la tempestad. (Wigman, 2002:61)

El texto citado recuerda *El monje contemplando el mar*, pintura de Caspar David Friederich (1774-1840) realizada entre 1808 y 1809, en donde la oscura silueta del hombre como “criatura abandonada” contemplaba absorto el mar que se abría a sus pies “como un fruto dulce y amargo”. (Argullol 2006:13). Wigman como ese ser solitario revelaba una nueva forma de entender la creación. La danza intentaba poner de manifiesto ese sustrato universal, común a todos los seres humanos de todos los tiempos y lugares, constituido por símbolos primordiales que estaban más allá de la razón. Wigman frente a “los elementos desencadenados” era como “el monje de Friederich” que “sufría su minimización en la inmensidad crepuscular”. (Argullol 2006:15).



El monje contemplando el mar, Caspar D. Friedrich

En consecuencia, en la danza libre se reeditaba tanto el concepto de lo sublime que ahora debía surgir desde el movimiento *puro*, idéntico al que recorría todos los fenómenos naturales, incluido el cuerpo humano. Esta forma de entender la *expresión* en conjunción con la creencia en una naturaleza espiritualizada o una “espiritualidad naturalista”, no estaba exenta de una cierta ingenuidad que, muchas veces, derivaba en un inocente pintoresquismo: “Una pequeña melodía me vino entonces a la memoria. La había oído tocar por un pastor en su caramillo, en un altiplano de los Pirineos. Se quedó en mi memoria y resonaba en mis oídos cuando comenzaba la coreografía de *Pastoral*. De hecho se convirtió en el “Leivmotiv” de la danza”. (Wigman 2002:52)

En el intento de experimentar ese movimiento que animaba todo lo creado (el alma del mundo), el artista establecía una íntima conexión con su mundo interior donde se re- encontraba con las potencias ontológicas que conformaban el mundo fenoménico: la danza auténtica solo debía basarse en una expresión espiritual. Isadora Duncan, haciendo referencia al plexo solar como “centro” del cual surge el movimiento decía:

Busqué la fuente de la **expresión espiritual**, el fluir dentro de los canales del cuerpo colmándolo con luz vibrante; la fuerza centrífuga reflejando la visión del espíritu. Después de muchos meses, cuando aprendí a concentrar toda mi fuerza en este único Centro me di cuenta que, de ahí en más, cuando escuchaba la música los rayos y

vibraciones de la música brotaban de esta única fuente de luz dentro mío; allí se reflejaban en una Visión Espiritual, no en el espejo de la mente; sino en el alma, y desde esta visión, podía expresarlos en la danza. Muchas veces he tratado de explicar a los artistas esta teoría básica de mi Arte. (Roseman, 2004: 79)

Isadora estaba ubicando el centro del movimiento en el torso. El torso era para Delsarte una parte de lo que él llamaba “aparato dinámico”, el que a su vez estaba constituido por tres agentes: miembros, torso y cabeza. Los miembros eran la parte vital, la cabeza la parte intelectual y el torso estaba conectado con el alma, es decir, con los estados anímicos. Estos agentes eran en el sistema delsartiano el medio expresivo del *gesto*.

El torso, donde estaba ubicado el plexo solar (motor de movimiento para Isadora) era la *realización orgánica* del Alma, una de las tres potencias que Delsarte había definido como potencias ontológicas (Vida, Alma y Espíritu). De este modo, re-aparecía el pensamiento delsartiano al mismo tiempo que se desplazaba la palabra, “[...] la pantomima nunca me ha parecido un arte. El movimiento es una expresión emotiva y lírica, que no tiene nada que ver con las palabras” (Duncan, 1927:32) “primero se debe hablar, después cantar, después bailar. Pero quien habla es el cerebro, el hombre pensante. Quien canta es la emoción. La danza es el éxtasis dionisiaco que todo lo arrastra.” (cit. en Sánchez, 2003: 178) A pesar de la cercanía con el esquema trazado por Delsarte en el *Compendium*, abría que establecer también diferencias fundamentales con el mismo ya que estos artistas no intentaban articular ni organizar de modo sistemático las **potencias ontológicas** del hombre y sus **realizaciones orgánicas**, como pretendía Delsarte, tampoco querían instalar principios que tutelaran la interpretación en las artes.

La expresión de esta espiritualidad relacionada con la fuerza originaria de la Naturaleza iba en contra de la posibilidad de reproducir obras o movimientos pre-determinados, en consecuencia, no era posible la existencia de un canon académico. Hasta este momento, los modos de producción de una obra coreográfica incluían la posibilidad de su futura reproducción, aunque frecuentemente se introdujeran variantes en la misma. Esta búsqueda indicaba la imposibilidad de la existencia de un “repertorio”. En consecuencia, no era posible la “reproducción” lo cual era algo novedoso. Los movimientos gestados desde la emoción del creador no podían trasladarse, por principio, de un cuerpo a otro, recordemos que hasta este momento los bailarines aprendían los pasajes coreográficos “copiando” movimientos ya creados.

La consecuencia directa fue la aparición de la danza solista surgida del mundo espiritual del creador donde se expresaba su relación con el impulso vital de la Naturaleza.

Pasaba días y noches en el estudio, buscando aquella danza que pudiera ser la divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal. Permanecía horas y horas inmóvil y extática con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar [...] Al cabo de muchos meses, cuando había aprendido ya a reunir todas mis fuerzas en ese centro, me di cuenta de que, según escuchaba yo la música, las vibraciones de esta música afluían al manantial único de luz que había dentro de mí, y que en este manantial se reflejaban en una visión espiritual. No era un espejo del cerebro, sino del alma [...] (Duncan, 1968:66-67)

Indubitablemente, de lo dicho se desprende que el uso de la improvisación fue condición de posibilidad para la creación de una danza fundada en esta expresión espiritualista, lo cual señalaba no solo el rechazo de la repetición sino también la necesidad de provocar una nueva forma de recepción en el espectador. El objetivo era recuperar el “aquí y ahora”, dicho de otro modo “la unicidad de su existencia” (Benjamin 2010:13), lo cual no sólo dejaba intacta la existencia irrepetible de cada movimiento, *su* verdad, sino también era un modo de abandonar los programas artísticos del pasado.

El comentario de Ruth St. Denis sobre Isadora reflejaba el carácter religioso que adquiría el término “improvisación” ya que ésta supuestamente provenía del “espíritu de la divinidad”.

En 1930, vi bailar a Isadora en América y en Roma.¹ Vi a Isadora y a las Isadorables. Las luces, focalizadas en el centro del escenario, fueron aumentando cuando ella se paró en esta luz. Levantó su cabeza como si estuviera adorando al sol, sus manos al costado del cuerpo cubierto con su túnica griega. El pianista hizo una pausa, luego ella hizo una pausa. [...] Ella invocó el espíritu de la danza y se colocó bajo el espíritu de la Divinidad. Se ofreció. Comenzó a mecerse y el verdadero ritmo emergió de su interior. Se elevó desde el plexo solar, luego giró su cabeza, fue hermoso. Era un ser sublime mientras bailaba. Ella enaltecía las simplicidades del alma del ser humano. Cada bailarín conscientemente divino tiene una coordinación interna del ritmo y de las energías; todo

¹ St, Denis confunde las fechas porque Duncan murió en 1927. Esta entrevista fue realizada cuando Ruth tenía ochenta años, seguramente, no podía recordar las fechas con precisión.

lo no visible emergiendo a la superficie era el espectáculo de su danza. Ella representaba “la danza” más que yo. (Roseman, 2004: 105-106)

La danza había pasado progresivamente a ser resultado de una iluminación visionaria, de un acto de inspiración, o bien, una manifestación de los impulsos psíquicos ajenos a los dictados de la conciencia. Si la tradición académica había desarrollado un vocabulario a partir de un trabajo metódico y riguroso sobre las posibilidades técnicas corporales ahora la danza debía ser un médium que reflejara la íntima conexión entre el microcosmos humano y su correspondencia con el macrocosmos divino porque en el hombre se reproducían la totalidad de las potencias divinas.

He presentado más de una vez *Sacrificio* y siempre tuve un poco de miedo a esta última danza. [...] Un día sucedió que el telón imaginario que hasta entonces separaba la creación de la danza de su realidad se desgarró. Cuando me preparaba para el estreno [...] de repente sentí y supe con una vehemencia que me sofocaba “¡tú has conocido esto ya en otra parte!”. Y como en un resplandor, encontré los márgenes de este fenómeno natural que me habían embrujado sin que me diera cuenta. (Wigman, 2002:65)

El término *expresión* aparecía así como la manifestación de un estado de éxtasis, lo cual, junto con la creencia en la inspiración como origen de la danza, dio a los protagonistas de este momento estatuto de casta sacerdotal. Las inclinaciones místicas se vieron alimentadas por la aparición de todo tipo de credos contruidos a partir de una visión del pasado mediatizada por los movimientos teosóficos, ocultistas y orientalistas en consonancia con la reaparición de ideas metafísicas, con el florecimiento de fraternidades y logias (como la legendaria orden secreta rosacruz) y con la difusión de los estudios sobre cábala, misticismo y alquimia que hundían sus raíces en la tradición hermética neoplatónica renacentista. La trasmisión de las obras del filósofo austriaco Rudolf Steiner (1861-1925), fundador de la Antroposofía, la divulgación de la “gimnasia sagrada” de George Gurdieff (1866-1949) y la circulación de las ideas de Helena Blavatsky (1831- 1891), figura central de la Sociedad Teosófica, fueron parte del ideario estético de la danza libre.

El cuerpo pasó así a tener un sentido sagrado y altamente simbólico transformado en un canal dinámico para alcanzar una realidad superior, era una materia sensible que debía ser necesariamente reinterpretada ya que la danza era una oración, un acto de

recogimiento compartido con la audiencia para elevarse colectivamente a otro estado de conciencia. La danza era para Isadora “[...] la expresión del cuerpo que refleja el alma en éxtasis.” (cit. en Sánchez, 2003:129). En lo expuesto reaparecían los principios delshartianos y sus antecedentes en el ocultismo de mediados del siglo XIX.

La danza como “credo posromántico”

Generalmente se mencionan los nombres de dos estadounidenses, Isadora Duncan (1877-1927) y Ruth St. Denis (1879-1968) a los que se suman los nombres de los artistas alemanes Mary Wigman (1886-1973) y Rudolf Von Laban como quienes mejor encarnaron, en la etapa a la que estamos haciendo referencia, todos aquellos impulsos irresistibles hacia la embriaguez dionisiaca y al éxtasis.

Isadora había llegado a París en 1900. En un principio, su búsqueda expresiva estuvo guiada por una mezcla de espiritualidad cristiana y una curiosidad por el arte de la antigua Grecia. Sus fuentes fueron textos sobre la música y teatro griegos a los que tuvo acceso en diferentes bibliotecas de París y Londres, además realizó un viaje a Grecia con el objeto de hacer una “peregrinación al sacrosanto altar del arte” (Schmidt, 2001:115). El nombre de su primera coreografía, de la que se tiene algún registro escrito, provenía de de la mitología griega: *Orpheus*, realizada en 1902.

La espiritualidad de sus danzas junto con los sentimientos de fervor casi religioso que despertaba su persona hicieron que el público alemán la llamara “*die göttliche, heilige Isadora* (la divina y santa Isadora). (Duncan, 1968: 100). En “El Partenón”, texto escrito en 1903 o 1904, relataba su experiencia devota ante la colosal arquitectura de templo griego del mismo nombre:

Los primeros días que estuve allí mi cuerpo era como una nada y mi alma estaba dispersa; pero gradualmente, ante la apelación de la gran voz interior del Templo, volvieron a su adoración las diferentes partes de mi ser: primero vino mi alma y contempló las columnas dóricas; entonces vino mi cuerpo y miró; pero en ambos había silencio y calma, y yo no me atrevía a moverme, porque advertía que de todos los movimientos que mi cuerpo había hecho ninguno merecía ser hecho ante un templo dórico. (cit. en Sánchez, 2003:66-67)

Frente al Partenón llamó a su danza una plegaria, pero en su "credo" se mezclaban Sátiros, Ninfas, las sombras de las Bacantes pero también la cadencia rítmica de las columnas dóricas del Partenón.

El viaje a Grecia era ir a encontrarse con el auténtico origen de la Belleza aunque, todas las “grecias” que los artistas de la danza vislumbraban eran un encuentro con un Olimpo imaginario y una religiosidad ilusoria o, quizás hayan funcionado como una necesidad de legitimación ya que, como Winckelmann había establecido “el único modo en que podemos volvernos grandes y, si es posible, inimitables, es la emulación de los griegos” (Assunto 1990:27).



Isadora Duncan en *Ifigenia en Táuride* (1903)

En un célebre diálogo con el dramaturgo estadounidense Agustín Daly (1838-1899), se auto proclamó “descubridora” de aquella espiritualidad perdida:

[...]Yo he descubierto la danza. He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. Usted es un artista supremo del teatro; pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego; el arte de la danza, el coro trágico. Sin este arte, un teatro es como una cabeza y un cuerpo sin piernas para conducirlos. Yo le traigo a Usted la danza. Le traigo a Usted la idea que va a revolucionar a toda nuestra época. Que ¿dónde la he descubierto? En el Océano Pacífico, entre los pinos de Sierra Nevada. He visto la figura de la joven América danzando en la cumbre de una roca. El supremo poeta de nuestro país es Walt Whitman. Crearé para los hijos de América una danza que será la expresión de América. Traigo a su teatro el alma vital de la cual carece, el alma del bailarín. Porque Usted sabe que la cuna del teatro fue la danza, que el primer actor fue el bailarín. Danzaba y cantaba. Era la iniciación de la tragedia, y hasta que el bailarín no vuelva, con todo en su

gran arte espontáneo, al teatro, vuestro teatro no vivirá en su verdadera expresión.
(Duncan: 1968, p.30)

En este texto Isadora sintetizaba todo el imaginario duncaniano, una mezcla de glorificación del coro trágico con la dimensión espiritual y purificadora de la naturaleza, la necesidad de construcción de una épica americana y su auto-proclamación como genio-guía que trae una nueva visión a este arte.

Su anhelo de extraer lo eterno de lo temporal obteniendo de la danza de un tiempo pasado una lección para la danza futura, quedó visiblemente expresado en una de sus conferencias publicada en Leipzig, en 1903, con el título “La danza del futuro”. Allí afirmaba que “si indagamos en el verdadero origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontramos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma” (cit. En Sánchez, 2003: 55).

A las danzas inspiradas en el mundo “griego”, se sumaron las que intentaban hacer visible “el espíritu” de la música, formato que más tarde fue denominado “visualización musical”. El repertorio se amplió hasta incluir temas provenientes de la fe cristiana. Así, en 1914, en su paso por Nueva York, interpretó el rol de la Virgen en *Ave María*, coreografía realizada con la música del *Ave María* de Franz Schubert (1797-1828). Un año después incluyó en la obra la lectura de salmos y de partes de la Biblia. Un crítico del periódico *Boston Transcript* describió el espectáculo de esta manera: “Sus actuaciones son enfermizas [...] una mezcla descorazonadora y amateur de música y literatura recitada de la Biblia y de otras fuentes igualmente inadecuadas para este propósito”. Mientras que el *New York Times* escribió su comentario con el siguiente subtítulo: “Sinfonía acude en ayuda de bailarines: las alumnas de Isadora Duncan se presentan con la Orquesta de Nueva York.” (Roseman, 2004:1986: 63). En esta crítica, la danza solo era mencionada tangencialmente.

Irma Duncan, una de sus alumnas participantes en aquella producción la describió en sus memorias del siguiente modo: “El programa tenía un carácter religioso, comenzaba con un réquiem seguido de la presentación de Isadora con la música del *Ave María* de Schubert. Su magnetismo no había disminuido con los años, pero sus alumnas más experimentadas hacían la mayor parte de la danza.” (Duncan, 1966: 216, cit. Roseman, 64)

En 1915, en homenaje a la libertad, bailó *La Marsellesa*, en el teatro Trocadero de París y, en 1917, bailó la *Marcha Eslava*, con música de Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) “en el Gran Teatro de Ópera para un público de comunistas” (Sánchez, 2003:144). Isadora estuvo en Rusia en los momentos posteriores a la revolución de 1917, el impacto de la Revolución hizo que Isadora dedicara su danza no solo a la defensa de la libertad creadora sino también a la lucha libertaria de los pueblos sometidos. En 1905, había realizado la primera de sus tres giras por Rusia en coincidencia con el fusilamiento de campesinos ocurrido en la movilización pacífica de 1905, precedente y referente de la revolución de 1917. Después de sus recitales sobre preludios y polonesas de Chopin, la “élite” reunida en la Sala de los Nobles, en San Petersburgo, la agasajó “en un palco lleno de flores y de bombones [...] debí parecer muy rara en aquella asamblea constituida por toda la aristocracia y toda la riqueza de San Petersburgo.” (Duncan, 1938:138).

Un párrafo aparte merece su presentación en Buenos Aires el 12 de julio de 1916, en el Teatro Coliseo. Un día antes del segundo concierto fue con un grupo de amigos a un club nocturno y bailó el himno nacional. Al día siguiente el gerente del Coliseo adujo que ella había faltado al contrato al ofrecer esa actuación imprevista y amenazó con anular el próximo concierto. Finalmente, el gerente volvió atrás su decisión. Isadora quería dedicar a Wagner su tercer programa y su director musical, que era francés, se negó a cooperar porque consideró que provocaría problemas si, en tiempo de guerra, participaba en un programa con obras de un compositor alemán. El programa wagneriano se hizo, de todas maneras, lo cual alejó a muchos de sus admiradores, del mismo modo, los pro alemanes se habían visto afectados por su interpretación de *La Marsellesa*. La recepción no fue entusiasta. El público porteño estaba acostumbrado al ballet, aun en sus formas renovadoras; Vaslav Nijinsky con los Ballets Russes se habían presentado en el Teatro Colón tres años antes. Durante el concierto, algunos de los espectadores comenzaron a hablar en voz alta. Isadora dejó entonces de bailar y se dirigió a ellos diciendo que ya le habían advertido que los sudamericanos no entendían nada de arte, a lo cual agregó: “*Vous n’êtes que de Nègres*” (“no son más que negros”). Este acontecimiento determinó que el administrador cancelara las funciones restantes. (Falcoff, 2002)

Hacia el final de su vida, la cercanía con el cristianismo se volvió evidente. En “La danza en relación con la religión y el amor”, ensayo escrito en 1927 para *Theatre Arts Monthly*, Isadora afirmaba: “Desde los días más tempranos de la civilización del hombre, desde el primer templo que éste construyó, siempre ha habido un dios, una

figura central en el templo. La pose de este dios es también expresión de su ser y puede denominarse danza.” (Sánchez, 2003:160).

Otra de las figuras habitualmente considerada como precursora de la futura danza moderna fue Ruth St. Denis quien, a diferencia de Isadora, residía en Estados Unidos. Ambas habían compartido algún pasado común: una y otra habían actuado en obras de vaudeville, habían tenido alguna relación con el ballet, conocían las ideas de Delsarte, pero quizás lo más importante sea el hecho de que tanto una como otra manifestaron la necesidad de evasión materializada en la huida a “paraísos imaginarios”. Una y otra profesaron una danza fuertemente vinculada a creencias religiosas. Las visiones idealizadas estuvieron presentes en la alusión permanente a otros mundos, fueran éstos “griegos”, “greco-romanos” u “orientales”. La religiosidad que inundaba sus obras, más claramente cristiana en Isadora, y difusamente “oriental” en Ruth, quizás haya sido los últimos intentos de resistencia ante una danza que avanzaba hacia la secularización.

Como homenaje a su nostalgia por la Grecia perdida, Isadora usaba una túnica, en cambio, obedeciendo a sus fantasías sobre la lejana e inalcanzable India, Ruth usaba un *sari*. Su verdadero nombre era Ruth Dennis, fue conocida en un principio con el seudónimo *Rādhā*, nombre de una diosa que personificaba en uno de sus solos. Finalmente, su nombre definitivo fue su propio apellido, con una sola *n* y antecedido por el beatico St. (Santa). “Santa” Ruth, admitió haber experimentado revelaciones místicas y ser seguidora de Mary Baker Eddy (1821-1910), reformadora norteamericana, fundadora de la Primera Iglesia Científica de Cristo. “Mis estudios sobre literatura hinduista y budista dieron origen a *Radha*, [...] primer gesto hacia el uso de la danza como un medio de expresión espiritual. Una realización espiritual tal [...] provino, en parte, del estudio de la Ciencia del Ser, tal como Mary Baker Eddy la revelara.”(Roseman, 2004: 89)



Ruth St. Denis como *Rhada* (1905)

En *Radha* se mezclaba un insólito exotismo con un extraño misticismo en el que se combinaban imágenes quiméricas y romantizadas de Asia y el Medio Oriente, posiblemente producto de las visiones coloniales procedentes de la expansión imperialista de los países europeos a los que ahora se agregaba Estados Unidos, aunque seguramente St. Denis desconocía el contexto que operaba como fondo de sus iluminaciones exóticas.

Particularmente, durante la primera década del siglo XX, tanto Europa como Estados Unidos estaban saturados con experiencias de todo lo que fuera oriental. Cientos de libros sobre temas orientales inundaban las librerías. En St. Denis este exotismo devino en un género en el que los ritmos, las melodías y los movimientos buscaban la evocación de la atmósfera de tierras o épocas lejanas fueran éstos Japón, India o Egipto.

St. Denis, al igual que Isadora, realizó numerosas danzas en honor a la Virgen María representándola como diosa cristiana. Su deseo era *transformarse* en María, integrando los elementos espirituales de la virgen dentro de un cuerpo real y, de este modo, reunir cuerpo y espíritu reconciliándolos y devolviendo al cuerpo su integridad. St. Denis había escrito un poema nunca publicado, titulado “La visión del templo,” donde expresaba la dimensión mística que la danza poseía.

Visión del Templo / Girando! Girando! / En la Danza Divina del Éxtasis /Nuestros brazos como los cien pétalos de un loto /De ti ley perfecta. Desplegándose, desenvolviéndose, zigzagueando, ondulando, / En las horas doradas de la felicidad del nirvana / Danzando, danzando, en los incesantes ritmos de las estrellas / Girando en los espacios azul celeste del alma.

Mary Wigman, residente en Alemania, también fue apodada con un nombre sagrado: “la profetisa de la danza”. La casta sacerdotal incluía a Rudolf Von Laban. Wigman, al referirse a su maestro Laban dijo: “Hoy quisiera arrodillarme ante él y agradecerle por lo que significó para mí y por lo que me dio.” (Roger Copeland y Marshall Cohen, 1983: 305) La mayor actividad artística y pedagógica de Wigman y Laban tuvo lugar en el período comprendido entre las guerras. En el período al que nos estamos refiriendo, Laban participó de la comunidad del Monte Veritá, en Ascona y *Asconesische Tanzform* fue el nombre que Laban dio a las danzas allí practicadas. Ambos, Wigman y Laban, formaron parte de dicha comunidad entre 1913 y 1914. En este lapso Wigman también pasó por la comunidad creada en la ciudad-jardín de Hellerau, cerca de Dresden, donde estuvo en contacto con la gimnasia rítmica de Emile Jacques Dalcroze.

Wigman, se sentía atraída por la naturaleza e interpretaba el paisaje de Ascona bailando y ofreciendo sus danzas a las montañas, evocando el paisajismo romántico en el cual se hallaba presente esa doble faz manifestada en un “deseo de retorno” a la Naturaleza y la conciencia de la fatal lejanía que ese deseo incluye. Su debut coreográfico fue en 1914 con dos obras: *Hexentanz (Danza de la Bruja I)* y *Lento*, fueron sus primeros solos, ambos en silencio. *Hexentanz*, se relacionaba con el espíritu demoníaco de la Tierra, con la recuperación de su fuerza primitiva, donde la intérprete, convirtiéndose en una posesa, mitad humana, mitad animal, era parte de ese irracionalismo expresivo que recorría la danza y reactualizaba el concepto de lo sublime, esta vez, deslizado hacia lo monstruoso encarnado en lo real.

Lo que aunaba a estos creadores era la mutación de la danza representacional en una danza expresiva de la fuerza irracional que recorría todo lo creado y que hacía del cuerpo un medio de redención.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael (2006). *La Atracción Del Abismo: Un Itinerario Por el Paisaje Romántico*. El Acanalado, Barcelona, España.

ASSUNTO, Rosario (1990) *La antigüedad como futuro : estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Visor, Madrid, España.

BENJAMIN, Walter (2010) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro Libros, Madrid, España.

COPELAND, Roger & Cohen, Marshall (Eds.) (1983) Traducción: Susana Tambutti. *What is dance? Readings In Theory And Criticism*. Oxford University Press. USA.

DUNCAN, Isadora (1968). *Mi Vida*. Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina.

FALCOFF, Laura. (2002) "La danza del escándalo" en diario Clarín 17-3-2002.

KOELGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. (1987), Oxford University press, Oxford.

PORTE, Alain (1992) *François Delsarte, une anthologie*. IPMC, Paris.

ROSEMAN, Janet Lynn (2004) *Dance Was Her Religion: The Sacred Choreography of Isadora*

SCHMIDT, Jochen (2001). *Isadora Duncan*. Ed. Vergara. Buenos Aires, Argentina.

SANCHEZ, José (Ed.), (2003) *El arte de la danza y otros escritos*. AKAL, Madrid, España.

WIGMAN, Mary (2002) *El lenguaje de la danza*. Ediciones El aguazul. Buenos Aires, Argentina.